

死の物語あるいは喪の物語

著者	齋藤 征雄
号	178
発行年	2001
URL	http://hdl.handle.net/10097/14554

さい とう ゆく お
齊 藤 征 雄

学位の種類 博士(文学)
学位記番号 文 第 178 号
学位授与年月日 平成13年 9 月13日
学位授与の要件 学位規則第 4 条第 2 項該当

学位論文題目 死の物語あるいは喪の物語

論文審査委員 (主査)

教授 森 淑 仁 教授 原 英 一
教授 原 研 二

論文内容の要旨

時代・社会を問わずどこにでも遍在する物語という、意志や感情や知識の交換様式が＜小説＞という物語形式を獲得して以来、物語のエンディングを長らく支配してきたのは、主人公が経る冒険の大小・振幅に関わりなく、主人公（その相手）の死であった。以下のささやかな試みは、さまざまな物語形式の伝統が培ってきたおなじみの主題やテーマやモチーフを参照ながら、小説言語による物語において死がどのように取り扱われているかをフランス小説の世界で瞥見し、小説あるいは物語とは何かを考察する手がかりにしようとするものである。

第 1 章 物語と死

(遍在する物語・物語の解体あるいは疎外・物語の復権・小説の物語・物語の三つの審級・小説あるいは二部仕立ての死の物語・小説あるいは物語)

物語はそれが小説という文学ジャンルに納まるまでは、常ならざる＜できごと＞の展開であった。物語の歴史の、近代から現代に至る歩みとはその内容の有為転変、起承転結を次第に平板にしていく過程であると捉えることができる。華々しい物語を語り終えるために主人公（の相手）を殺せばよかった時代を経て、20世紀後半の小説家は死に至る物語を捨てて死から始まる物語に取り組み始めたと言えよう。私見によれば、そのためには愛と死の物語を解体する必要があった。ピュートルとロブ＝グリエは（19世紀的）父殺しを実践した世代に属している。作家たちによる解体は物語内容と語り方に及ぶが、研究・批評家たちもまたナラトロジーの名称の下に物語分析の方法・視点を刷新し始める。50年代から70年代にかけて盛んとなり今日に至るその諸成果は物語と語りを分離し、物語を軽視し、語りを重視したところから生じた。

本論は死・喪の物語を分析し、その内容と語りの総合・融合によって物語が構成されていることを証し、物語の復権をはかり、小説の物語とは何かを考察しようとする。

そのためにシークエンス、テーマを始めとする若干の概念を操作し、物語の新たな概念化を試みた。本論では、物語テキストに接する者が、その読書行為の前中後に自ずと照し合わせ、思い込み、まとめ上げる、仮装された〈できごと〉のレベルを物語Ⅰとし、物語テキストに書き込まれて、語や文の連鎖から成り立つ〈語られたこと〉のレベルを物語Ⅱとし、読書によって分析・総合し、テーマその他の特徴を抽出してえた結果を報告する際に自ずと取る姿を物語Ⅲとする。物語に接する者が素朴な形式から複雑な形式に至る諸段階（印象、批評、研究）で一定のまとまりを外部に向かって伝えるかぎり、その言説は解釈学的な物語とならざるをえない。解釈が探求であり、物語解釈が物語となるとすれば、探偵（推理）小説とは物語と解釈の両者を露に結び付けた〈物語についての物語〉と考えられる。物語を考察することが、隠されたメッセージにたどり着くために必要な手がかりを物語Ⅱの内部に求めることだとすれば、読者はあらゆる物語を推理小説に還元して解読しようとしている。

この立場からフランス小説における死・喪の物語を解読するに当たって、要約作業を不可欠のものとし、具体的な分析の仕方を『ボヴァリー夫人』によって例示した。この小説における死の物語のひとつは主人公シャルルの最初の妻に関わる。物語Ⅱの冒頭を占めるその経緯を物語Ⅰのレベルで要約し、それをさらに縮小する形で、プロップその他に倣い、シークエンスとして表層的に分節してみれば、例えば〈母による息子の嫁探し―夫の甘い夢―妻の専制―女との出会い―妻の横槍―夫の服従―息子・夫を巡る姑と嫁の確執―妻の財産に関する嘘の暴露―舅・姑との非難―夫の弁護―突然の死〉となる。このシークエンスで妻が夫にねだるシロップに注目し、そこから私たちは妻の夫に対する過度な要求、〈誘惑〉というテーマを引きだし、〈ボヴァリー夫人の受難〉という主題を持った物語Ⅲへ向かう手がかりをつかむだろう。このような説明はシークエンスとしてまとめた部分が物語全体にはめ込まれた特権的な部分とみなすことから成立している。この視点・方法を象嵌法（デーレンバッハ）と呼ぶ。この死の物語には夫の追憶に耽る喪の物語が付随しており、要約化、シークエンス、物語の三審級が同じやり方で考察されるが、要は遺された夫が世間の同情を買い、再婚の披露宴という〈祝祭〉に至る過程として終わる。

物語Ⅱの冒頭を占める死・喪の物語を、シャルルの入学騒ぎという祝祭で始まり再婚の祝祭で終わると要約するとき、私たちは誘惑、祝祭、道化、供儀などの諸テーマから構成される〈ボヴァリー夫人の受難〉という、三人の夫人の相手であるシャルルの受難を対にした主題の物語Ⅲへとすでに向かっていることになる。そのためには物語Ⅱ全体が含む他の死・喪の物語の分析が必要になることは言うまでもない。

第2章 祝祭としての死

（物語社会における死という事件・供儀としての死・道化あるいは服喪・父の部屋から母の部屋へ・供儀に至る幻想・生け贄の死体）

バタイユが文学創造の営為を供儀に結びつけて考察したことに倣って、物語における死を供儀という側面から解読してみる。供儀に加えて、同じくバタイユの「蕩尽」、交換のテーマに触発され、祝祭という主題を構成する道化、放蕩のテーマを挿入することによって『ボヴァリー夫人』、『母』、『ナナ』、『夢』における死・喪の物語を解読してみると、表層の物語の死は病的

や事故や失恋の痛手のように特定化される。物語世界の存在は生を犠牲にし、あるいは夢を実現し、あるいは幻想を生きるために死を選ぶが、そうした死は深層の物語においては供儀の死となる。というのも冒頭から末尾に至るまで出会いに始まって死で終わる物語過程は祝祭が始まり、祝祭を目指し、祝祭のクライマックスで道化が死ぬという生け贄の儀式をなぞるからである。

『ボヴァリー夫人』は、シャルルが道化として祝祭空間を作るところから幕が上がり、エマの壮絶な服毒死とシャルルの服喪・死によって幕が下りる。二人が生きる過程を道化や服喪から成るシークエンスとして分析すれば、過剰な装飾を身にまとい、突飛な言動をまき散らす道化であった二人の死は供儀の死であると結論される。『母』における、父の死を契機として母が息子を性的放蕩の世界に誘惑し、教育し、母の死で終わる物語もまた、二人のあいだに母が選んだ女性たちを媒介として行われる乱痴気騒ぎの表層から、性と生を蕩尽するバッカスの饗宴という神話的深層を志向する。そのことによって近親相姦という表層のテーマは供儀という深層のテーマとなる。『夢』は、幼児の死を母の呪いが原因だとしてその墓に額ずき続ける男女に養われたヒロインが、母の死と引き替えに誕生したゆえに父に憎まれ続けてきた息子と相思相愛となり、その結婚披露宴の最中に死ぬという表層の物語を通して、物語とは供儀の死に至る幻想の展開であり、幻想の実現の過程であることを教える。この「家族小説」(フロイト)の物語において、孤児であった娘の祝祭における死は父母の背負ってきた罪責感を贖う供儀となる。

誰かが死ぬことで死の物語は閉じるが、＜その後＞の物語が開く。すでに上記の三つの物語は壮絶な死で終わるが、実は冒頭に別の死をさりげなく措定している。死から始まる喪の物語において、遺された者たちが死を意識し続けるために死体ほど有効なものはない。喪の物語を分析するに当たって、いわば＜死の舞踏＞から始めるのはそのためである。

第3章 死体の論理

(語るトランジ・物語る死体・トランジの制作・閉じこめられた死体のメトニミー・＜不気味なもの＞あるいはタナトス)

祝祭の道化は死者となっても過剰なまなざしを受け続ける。腐乱し溶解する死体としてのエマやナナはその死体で遺された者を踊らせる。モルグに晒された死体にまなざしを惹きつけられる者たちが語り出すゆえに、死体が物語を生み出すという物語の論理が生じる。喪の物語のテーマは墓暴きである。暴かれたものを見た者は、＜不気味なもの＞(フロイト)を感じて、「死への関係、意図せざる再帰、去勢コンプレックス」に関わる不安感に襲われる。『制作』その他の物語世界に登場してトランジ(腐敗死骸像)の制作に駆り立てられる画家たちがそのことを明らかにしている。腐敗する死体を描く画家たちの語り＝絵とは、創造行為を破壊し、さらには彼ら自身をも腐敗＝破壊していく装置である。それゆえ『知られざる傑作』その他における死体の絵に関わる者たち、すなわち＜その後＞の状況に置かれた者たちもまた死を迎えることになる。埋葬されるべき死体を描くという墓暴きはいつしか自己を暴くことにつながる。そこには可逆的な関係が生じる。

死体描写と同じく、遺品を保存し、あるいは死者を回想する行為も物語においては無償のものではなく、回想する者をもう一つの死に関わらせる。遺品としての髪の毛、あるいは思い出の中の髪の毛は死者(死体)のメトニミーとして全体を強く喚起し、全体の代理となる(『モー

ヌの大將』、『死都ブリュージュ』)。死体はさまざまな形に姿を変えて生者の中に分身として象嵌され、物語全体にちりばめられる（『マノン・レスコー』、『夢』)。こうして物語は、死者を忌避すると同時に死者に牽引されもする遺された者が＜不気味なもの＞を体験する世界となる。『シャベール大佐』の死体は物語世界を動き回る。追放された者が死体として、生ける屍として故郷の家に回帰しようとするとき、彼は遺された者にとって＜不気味なもの＞となる。喪の物語において遺された者は絵を描くのであれ、モルグでおののきつつ好奇心に駆られて死体を見るのであれ、タナトスに牽引されて、自ずともう一つの死に至る。

第4章 写真あるいは母の部屋

(死の物語あるいは部屋物語・バルトあるいはまなざしの神話的存在・狂気の部屋・死との戯れ・夢の死の部屋・死者の肖像・死のパランプセスト)

コンパクトな写真が居間や寝室を飾る喪の物語はタナトスを軸に展開される。なぜなら本質的機能として「写真は不快なもの、怪物的なもの、驚嘆させるものをコードの媒介なしに提示する」(バルト)からであり、不在・死を喚起するからである。とすれば、特に亡くなった親しい者の写真とは遺された者に＜不気味なもの＞を喚起する装置となる。むき出しにされ続ける死体＝写真にまなざしを向ける者は死者に喰われるようにして口を開く。被写体とは暗い部屋＝カメラから引き出された死体、物語の明るい部屋に居座る死体のことである。亡き母の写真の前にして写真＝死を考察する『明るい部屋』の語り手は、母が住む部屋が暗い部屋から明るい部屋になることを願う。死と写真と母の部屋はつながる。

明るい部屋の写真の前にして人は狂気に陥る。写真とは愛する者の不在と現存を同時にさりげなく語るからである。それゆえにこそ『愛人』の娘は思春期の性的体験＝通過儀礼の相手との最初の決定的な出会いの場面を単なる思い出ではなく、撮られなかった写真として保存するだろう。その不在の写真が「健康な狂気」を生きた母や兄たちの家族写真の中心になる。今や狂気の家族をすべて失った老いた語り手にとって、死者たちの写真を支える不在の写真・写真の不在とは愛と死を想起させる装置ではなく現存させる装置である。その装置によって、性愛の体験という表層の物語は愛と死の家族物語を深層において展開する。

『恐るべき子供たち』の亡き母の部屋で写真と戯れる姉と弟は死を招き寄せることになる。仮死体験を儀式化して遊ぶことに習熟した姉弟に死をもたらすのは、弟がその偶像の写真を宝物の小箱から取り出して部屋に安置する行為である。彼方から訪れた死者として写真は遺された者に罪責感を喚起し、＜喪の作業＞を強いることを『失われた時を求めて』は語りかける。今では肌身離さず持ち歩く亡き祖母(母の分身)の写真は、カメラのような暗い部屋に住む祖母の夢を見た孫(息子)に服喪を強いる。

しかし写真は、服喪が両義的であって殺意を秘めてもいることを教える。『ピエールとジャン』において、家の友人としてかつて家族と親しかった男が弟息子にだけ財産を遺したことから、その訳を探索し始める兄は暖炉にさりげなく飾られていた男の肖像写真に促されて疑惑の路に迷い込む。母の不倫を告発して家族団欒の邪魔となる兄は、「家族小説」の迷路から抜け出るために、母と弟の用意した棺のような船室に横たわり、喪服を着た母に見送られることになる。

物語の写真とは死者を閉じこめかつ晒す棺であり、写真を見る者、持ち歩く者は棺を抱え、棺に入れられる。

第5章 まなざしあるいは死の家族

(家族の肖像・対象の分身化あるいは二人のイズー・闇のまなざし・水の誘惑・まなざしを習得する部屋・喪のまなざしと犯罪)

写真が死と強く結ばれることによって、写真の物語はまなざしが死をもたらすメドーサ神話につながる。写真＝死とは近代のまなざし（邪眼）にほかならない。まなざしを主題として死・喪の物語を解説すると、それが家族物語の相貌を呈することが判明する。死を前にして家族は葛藤し、それぞれの物語を語り、やがて死んで行く。こうした家族の死を演出するのがまなざしである。まなざしには罪責感が伴い、犯罪が生みだされて行く。

愛の媚薬を飲み干したトリスタンとイズーが交わしたまなざしは二人を相思相愛の恋人同士にするが、イズーはトリスタンの父であるマルク王の妻となり、それゆえに彼の母となり、三者は家族の三角形を構成する。他者のまなざしを証言にして、二人は王（父にして夫）の前で身の潔白を巧みに演出する。しかし最後に他者＝分身のまなざしが二人に死をもたらす。その誕生によって母に死をもたらした悲哀の子トリスタンは金髪のイズーと結ばれないことに絶望して白い手のイズーを妻にするが、黒い旗を見たという妻の嘘によって死に、金髪のイズーに死をもたらす。まなざしが家族に愛と死をもたらす。

『田園交響楽』では盲目の少女にまなざしが与えられるや、愛と死が同時にもたらされる。盲目のナルシスであったジェリュトリュードを養育する牧師もまたもう一人のナルシスであって、彼女がまなざし＝知を獲得するや、彼の無知がさらけ出される。二人のすれ違いをそうとは知らずに演出するのは牧師の息子＝分身と水鏡である。息子の顔に映る父の分身と、父と子のあいだで引き裂かれた娘が水面に映る自分の姿という分身に会うや、愛は即座に死に向かう。

『パルムの僧院』において、誰が死んだ訳でもないのに喪服を着通した母から生まれた息子ファブリスを愛したクレリアは、恋人の顔にまなざしを決して向けないから、瀕死の父を助けて欲しいと聖母に願う。人妻となった彼女は、闇の部屋で恋人に会い息子をもうけるが、息子が死んだことにして館を喪の黒い布で覆うという奇計によって息子をさらった影の夫ファブリスと親子水入らずの生活もつかの間、息子を本当に死なせ、聖母へのまなざしの誓いを破ったせいであるかのように、まもなく息絶える。

死を望まない者は愛する者にまなざしを向けてはならない。『異邦人』のムルソーは賢明にも棺に横たわる母の顔を見ようとしない。服喪の息子は棺に似た場に寝そべるアラブ人とまなざしの対決を行うことによって殺人を犯す。母の死を経験しながらその死を認めようとしないかった、また父の死を実感することのなかった息子は犯罪を通して愛と死のまなざしを習得することになる。このまなざしによって母と父を理解し、赦す息子は処刑を待ちながら真の生を経験する。物語世界においては喪のまなざしは罪責感の有無に関わりなく犯罪を招き寄せる。ということは、死はまなざしの家族を法廷に引きずり出し、それぞれが裁きを与え、与えられることを演出すると考えられよう。裁きの部屋に立つためには犯罪に手を染めなければならない。

第6章 死の都市あるいは語る部屋

(二重の死ー犯罪都市あるいは語る部屋・喪の都市あるいは犯罪の部屋・喪の肖像あるいは殺す女・モルグの都市・死と喪の獲得あるいは終わりの演出・喪の促しあるいは殺人・「良き間い」を巡る語り・遺された者あるいは語る部屋)

喪の物語において遺された者は殺人を犯すか、あるいは自らが死ぬ。遺された者は、死へと向かう道程において罪責感に打たれて語る。死は語る契機である。遺された者は口を開き、その口を閉ざすまで物語が続く。

『死都ブリュージュ』の服喪の夫は死の雰囲気支配する都市で亡き妻を祀る喪の部屋をしつらえて暮らす。舞台女優に妻の分身を発見して深みにはまっていく男は、死の都市(「亡き妻はブリュージュであった」)に強制されたかのように、次第に生者と死者の違いを認めていく。亡き妻の服を着せてみてももはや相似性は戻らず、妻の遺品の中から取りだした髪の毛を女が振り回したとき、夫はその髪の毛で女を殺す。死者の祭りが行われていたその日、殺人を犯した男は殺された女に再び亡き妻を見出して「死の都ブリュージュ…」と呟く。殺人を犯した者は物語を語るために口を開き始める。

『死のごとく強し』の喪服の人妻は、肖像画のモデルにと懇望されたそのあげく、画家の愛人となり、手紙を交換しながら相思相愛のままに穏やかな老年を迎えようとする矢先、再び喪に服す。画家はそのとき女の娘に美貌の絶頂にあった愛人を見出し、もう一度絵筆を振るいたいと望む。男を惹きつけるために普段から娘にわざと似せて若さを演出していた女は、悲哀に病み衰えた姿で鏡に向かい、嫉妬に駆られて、娘を描くことを赦さず、ひたすら男を裁くが、男も女を説得しようとし、互いの語りによって身を苛む。絵筆を禁じられた男は車にひかれる。臨終の床で愛の証の手紙を焼いた女は、その炎に血の色を見て「人が殺されるのを眼前に見たように思い」、恐怖におののく。愛の証として手紙を書き続け、嫉妬の語りの炎で男を焼き尽くした喪の女はこうして殺人を犯す。

『テレーズ・ラカン』において、愛人が夫を殺すのを見ていた不倫の女が喪に服して生きる都市の小路はモルグに似ている。陰気な喪に飽いた人々が息子を亡くした母を唆して不倫の男女を結婚させる。喪が明け、新たな三人家族が始めたささやかな生活は一直線に死に向かう悪夢となる。二人のベッドに夜な夜な現れる溺死体が二人の口を開かせる。絵を描けばすべてが殺した男に似る男と、溺死体を産み落とす悪夢に取り憑かれた女は、遺された母に向かって犯罪のすべてを語り続ける。日毎夜毎同じ舞台に立って犯罪を演じる二人を凝視する母は全身麻痺のために生ける屍である。モルグの家はこうして劇場となり、法廷となり、幻想に憑かれた二人は語ることに疲れ果てて毒を仰ぐ。＜その後＞を作り出した二人は語り続けてやはり死を迎えるしかない。

殺さなかった者でさえ、語ろうとすれば死に関わるしかない。『夏の夜の一〇時半』の人妻は殺人を犯した者に執拗に呼びかける。彼女の手助けで逃亡した犯人は自殺する。死は語る欲望にエネルギーを与え、語る欲望は新たな死を招き寄せる。『異邦人』は＜その後＞において語る者が死を招く典型的な例である。母の喪に服す寡黙な息子が殺人を犯し、取り調べを受けて＜その後＞を語るという設定は、どんな寡黙な人間でも＜その後＞に置かれるや、その口を開くことを示す。犯罪は彼に家族との対話を促し、彼を語り手にし、死が待ちかまえていることを自覚させる。物語世界の喪は語りを促し、死への欲望を露にする。

語る行為を引き出すのは沈黙した死者のまなざしだとしても、それを体現するのは眼前にい

て耳を傾ける者の「良き問い」である。『ヴィオルヌの犯罪』において、殺人を犯して死体の首を隠した者がその在処を白状するために「良き問い」をして欲しいと願う。従妹を殺した人妻はその奇矯な言動で知られ、秩序だった語りができなかったが、逮捕後、整然と語り始めるのは「良き問い」を引き出そうとするためである。死と同様に、語るための必須条件である「良き問い」もまた、女が切り落としてその在処を白状できないでいる首のように見つからない。問い続ける者が深く死と関わりさえすれば、「良き問い」は見つかり、語る部屋に入って口を開き、新たな死に向かうだろう。結局のところ犯罪の真の動機とは語ることであり、＜その後＞の状況に身を投ずる者は語り出す。

第7章 喪の物語あるいは語る物語

（語り手の物語あるいは物語を語る人・死の物語と喪の物語・無邪気を装う語り手・過去から現在へあるいは虚構から現実へ・消しゴムによるパランプセスト・死に向かう＜彼＞と語りに向かう＜私＞の戯れ・語る物語から聞く物語へ）

一人称形式の物語を語る＜私＞は愛する者を喪って＜その後＞の状況に置かれている。＜私＞が語るのは「喪の作業」（フロイト）の一環だが、その語られた物語世界においても愛する者たちは語り合う。彼と彼女が語り合ったことがらを＜私＞が回想するのが「喪の作業」だとしよう。「小説における人間は本質的に語る人間である。」（バフチン）そこで＜私＞の語りと言われる対象の＜彼（女）＞の語りという二つの語りを問題にしよう。

『狭き門』のジェロームは父母を喪い、さらに恋人を喪った10年後に恋の目覚めから恋人の死までを回想する。＜私＞は、物語世界で＜彼＞が父母その他の死に会うがどのように喪に服したかを語らないが、＜彼＞が他者の服喪に関しては過敏に反応していたことをさりげなく語る。＜私＞は愛し合う二人の間で服喪が重要であることを死と結婚の夢の逸話その他は語る。＜彼＞が死んだ夢を見たとき打ち明けたアリサは、＜彼＞を避けて喪に服すかのような日々を過ごして、家出し、自殺と紛う死を遂げる。＜彼女＞と結婚する夢を見たとき語り返した＜彼＞は、恋人の真意が分からぬままに結婚を望み続けて遣される。この逸話を想起した＜私＞は、手紙や日記による＜彼女＞の語りを部分的に引用して、忌避の理由を男女の間の策略に過ぎなかったと見なして、＜彼女＞が象徴的に喪に服していたことを否認する。そこに＜彼＞と＜私＞、過去と現在のジェロームが服喪を避ける態度が自ずと露わになる。その回想は奇妙なく喪の作業＞、空虚な喪である。

しかし喪を忌避するのは＜私＞と＜彼＞、語り手と語る者だけではない。二人の＜私＞が死の物語（悲恋物語）と喪の物語（成長物語）を語る『椿姫』を読んだほとんどの読者は後者の物語を記憶に留めない。＜その後＞は隠され、忘れ去られ、無視される。＜その後＞という現在を語ることも記憶することも困難だが、物語は現在を排除した過去のみの語りによって成立してはいない。『マノン・レスコー』において＜私＞は恩人の要請で過去を語る。＜彼＞は嘘（詐欺・いかさま）をつきながらマノンを愛し続け、父や親友に嘘をついたことを語る。したがって＜私＞もまた優しく寛大な＜父＞である聞き手に何の意図もなくありのままに過去を再現してはいない。＜私＞は、愛する者と＜彼＞とのことの顛末を語りながら、愛する者を密かに永遠化するために、語りによってその死体＝肉体を物語に象嵌する。放蕩息子が帰郷の途中で過去の不行跡を懺悔しているわけではない。ここでも＜喪の作業＞は無邪気な回想ではない。

このようにジェロームもデ・グリュも専ら過去に何かをした（語った）＜彼＞という存在であり、現在は物語外で語っている＜私＞という空虚な、秘かな意図で過去を変形する存在に過ぎない。しかし二重化されている存在の両面を物語世界に露わにする小説がないわけではない。『時間割』は過去と現在が物語内部で拮抗する物語である。主人公の＜彼＞は殺戮の歴史に彩られた都市を瀕死の状態で半年間さ迷った後で語り手となり、＜私＞として瀕死の過去と死の影が憑きまとう現在を克明に記録しようと毎日努力しながら残りの半年間を過ごす。過去の再現に時間を取られて現在の日録に至らない語り手はさまざまな語りの工夫をしながら、一方で犯人の分からぬ殺人事件を告発した推理小説を愛読して真犯人を探索し、他方で死の脅威に晒されながら復活をかけて、過去と現在が有機的に関わる全体を復元しようと努力する。死の歴史・物語を語る者は常に遣された者である。＜私＞は都市・人類はその誕生以来殺人を犯してきたと語り、告発するが、その告発がわが身に反映することを最後に認識する。過去だけで物語が成立するわけではない。

『消しゴム』の物語状況は告発する探偵が犯人となるオイディプス的状況の典型である。殺人事件の犯人を探索するように都市に派遣された諜報員は、迷路をさ迷う間に殺されそくなって隠れていた被害者を殺してしまう。彼は遣された者として、探偵・犯人の役割を引き受け、語りの主体となり対象となる。それはまた犯人が主役となる死の物語と探偵が主役となる喪の物語という二つの次元が反転することを意味する。過去が動かし難いものとして物語を独占するわけではない。語る者と語られる者、現在と過去は可逆的で入り組んだ関係を結ぶ。『迷路の中で』では物語の内部に語り手の現在（いま・ここ・わたし）が姿を見せては消えることを繰り返す。亡き戦友に託された小箱を抱えてその父に会おうとして、死の都市を彷徨する兵士は約束の場を、名前を、目的を思い出せずに迷路を歩き回る。語り手は、死の危険に晒されて兵士が行きつ戻りつする街と安全な語りの場を自在に往来し、記憶を取り戻しかけた服喪の兵士を殺すことで物語を終える。＜彼＞は死の場に向かい、＜私＞は語りの場に向かう。しかし語り手が物語外部の安全な隠れ家にいて語るわけではないとすれば、聞き手もまた同じ状況に晒されるのは不思議でない。語り手に物語があれば、聞き手にも物語がある。

第8章 後日譚あるいは聞き手の物語

（語り手の検閲から聞き手の検閲へ・聞き手の役割・語りと聞きのデカメロンの連鎖・遺族志願者あるいは聞く者・臨終あるいは象嵌された聞く者・法廷物語へ）

愛する者の死を経験した者にとって喪の作業は二人の共生を想起し、語ることにある。遣された者が探す聞き手は大抵は物語から閉め出されている。しかし額縁形式の絵と枠から成る物語が聞き手に活躍の舞台を提供する。死によって終わる絵物語において姿を見せることなく耳を傾けていた聞き手は枠物語の中で語り手の＜その後＞を語る。つまり聞き手が語り手と交代するデカメロンの状況を分析すると、通説と異なり、物語発生の現場における聞き手の重要性を語る枠は絵の解釈に一定の方向を与えている。枠は絵の飾りではない。

『マノン・レスコー』の聞き手は語り手に対して親切であり、その語るところをそのまま受け取り、肯い、語り手の物腰と語る態度を称揚する。逆に『谷間の百合』の語りをねだる聞き手は語りの内容と語り手＝恋人の心性を厳しく批判する。共に理想の恋人を喪う二つの作品において枠物語と絵物語は相互に反映し合っている。寛大な聞き手は愛するマノンを喪った放蕩息子が二人の逃避行で求め続けて拒否された理想の父を体現するという形で、また峻厳な聞き

手は愛を受け入れることを拒否し続けた理想の人妻と結婚を拒否したその娘を体現するという形で、枠は絵を象嵌し、反映し、物語全体の主題を提示し、あるいは一つの解釈を提示する。

『サラジヌ』の聞き手が語り手の性的欲望を退けるのは、去勢の歌姫の物語を聞き終えて後である。『谷間の百合』と同様にそこでは枠は去勢という絵の主題を反映する。

『椿姫』は、相思相愛の物語が嘘を契機として二重化し、マルグリットの死に至るまでを＜私＞（アルマン）が語る過去の物語と、その聞き手（駆け出しの「作者」を名乗る＜私＞）が語るアルマンの喪明けに至るまでの現在の物語に分かつ。読者は前者のみを『椿姫』の物語として記憶するが、後者は前者を悲恋物語から成長物語に変えることに寄与している。というのも作家修行の物語として後者が前者に反映するからである。

語り手と聞き手の関係が一方的なものではないことを教える額縁形式は、対話（語り聞く役割を相互に変える行為）あるいは語りのデカメロンの連鎖が多くの物語理解の鍵を握っていることを示している。『アタラ』では聞き手が次々と死の物語を語り伝え、死んだ幼児を胸に抱きしめる母が一族の滅亡の物語を旅人に語り伝える。語り手のように先祖の遺骨を抱えて彷徨していないことを嘆く聞き手は死の物語を聞くことによって遺族となる。

『モデラート・カンターピレ』の男女は殺人の現場となったカフェで事件を再構成しようと語り合いながら、一向に明らかにならない事件の物語に次第に女の身の上話を交錯させ、遂に二つの物語を接ぎ木し、一つの死・喪の物語を完成させる。殺人の後日譚において二人は見知らぬ者の死を引き受け、遺族志願者として＜その前＞を語り、遂に聞く女は語る男に殺されて「私は死んでいる」と男に宣言する。絵物語がついに空洞化されたままで、枠物語のみが展開され、実質化する。物語を発生させるために語り手と聞き手がやり取りするデカメロンの状況で、聞き手の物語が肥大化し、死の物語として最後を迎える。

『草』の臨終の老婆に付き添いながら、婚家を脱出しようと試みながら語り続ける女は老婆に小箱を託され、その死後にそこに留まり、その後を継いだ饒舌な老婆の聞き手に転落せざるを得ない。というのも彼女はその聖遺物箱の蓋に描かれた絵の女にそっくり+あるからには、物語の中に象嵌されて、身動きが最初から不可能だったのであり、見かけの語り手に過ぎず、本質的には聞き手であった。

額縁形式が明らかにする語り手と聞き手のデカメロンの状況、あるいは死の物語と喪の物語の反転は、多くの物語にあっては登場人物たちの攻防となる。額縁形式では語る登場人物たちの言説をたえず削除・歪曲した語り手は最終的には聞き手によって同じ憂き目に会う。この形式によらない物語においても、実は互いが互いの言説を検閲する、すなわち裁く姿が露に見えてくる。そこにこそ物語の葛藤が生じる。死の物語を語ることも聞くことも無償の行為ではない。

第9章 法廷物語あるいは語ることと聞くこと

（死の物語を象嵌する喪の物語・拒まれた法廷・訴訟あるいは誘惑の物語・二重の法廷・死を待ちながら語ること・もう一つの法廷・循環の論理から起源に向かって）

物語を挟んで攻防が繰り広げられる場は法廷である。物語の法廷とは死と喪を語り・聞く場である。法廷は死を起源として開かれ、死を与えて閉じる。『シャベール大佐』は戦死したと見なされた男が再婚した妻に出し続けた手紙を無視され、戸籍の回復を求めて法廷に立とうとする物語、奇妙なくその後＞の物語である。自分の語る物語を真実のものとして耳を傾けてく

れる人物を求める語り手が見つけた代訴人は妻の代訴人であったことから、死んだままでいたくない夫と遺されたままでいたい妻のあいだで最初は代訴人を挟んで、後に代訴人抜きで対話が行われる。死者は死の物語を、生者は喪の物語をぶつけ合い、最後に遺された者が攻防を制する。公的な法廷に立つことがないとしても、二人は攻防の場を私的な法廷にしている。

『修道女』は法廷を最後まで求めつつ、修道院の内部を法廷に変える物語である。嫌々ながら修道院に入れられ、社会的に死んだ女は至るところに性と死をまき散らしながら法廷を求め続け、生への欲望にすがる。訴訟のために手紙と手記によって物語外部にいと想定される聞き手に語り続ける女は修道院内部で院長その他に異議申し立てを行い、何度も判決を言い渡されながら、語り続けて死ぬ。良き耳を持った理想の父あるいは母を求めて彼女は法廷を求めるが、彼女に性と死が常につきまとい、彼女を誘惑し、その対話の試みを挫折させる。

公的な法廷に立つためには『異邦人』の主人公のように殺人を犯せばいい。法廷は母を亡くした息子を犯罪によってではなく服喪の態度によって裁き、死刑を宣告する。通夜に母の棺を前にして喫煙と喫茶煙草を吸い、眠りこけ、埋葬の翌日に喜劇映画を見て母の部屋に女を泊めた息子は親殺しを実行したも同然だからこそ有罪であると検事は言う。しかし秘かに母を想起する喪の日々を過ごしていた息子は死によって母と結ばれることを願っていたのだから、死刑こそ彼が秘かに開いたもう一つの法廷の判決である。彼はその法廷で息子の許しなく婚約していた母を許し、自らに死刑を宣告し、広場で父に見られながら処刑されることを望む。

死を待つ者は語る。『ペスト』の、ペストが蔓延し、戒厳令が敷かれた都市に閉じこめられた人々は死を待ちながら語る。判事を父に持ち、父の死刑判決を聞いて家出し、世界を放浪してきた息子は語る者たちの中で一人だけが耳を傾ける医師に人は皆ペストに罹っているという信念を語る。してみればこの息子にとってペストの都市はその認識の正しさを証明する場となり、都市自体が毎日人々を裁き処刑する法廷となる。その法廷でペストの兆候が現れた人々を隔離するか死亡診断書を書くだけの医師は己の無力さを嘔みしめつつ耳を傾ける。彼の元にやってくる人々はその耳にペストへの恐れではなく、自己の生を語る。というのもペストの世界では蔓延する死はもはやなにものでもないからであり、ペストは抽象の病でしかないからである。ペストを抱えて放浪していた息子が現実のペストで倒れたときを境にペストが終息に向かう。こうして耳を傾けてきた医師は遺された者となってペスト年代記を語るだろう。都市の外で療養していた妻の死亡通知が彼を二重の喪の状況に置くからには彼ほど語り手として相応しい者はいない。

愛する者の死に直面した者だけでなく、見知らぬ者の死に際して遺された者となるとき、人はオルフェスとなって同じことを繰り返し語る。『転落』において、法廷で活躍していた弁護士が投身自殺を見逃した自己を犯罪者とみなし、ヨハネを名乗り「改悛した検事」と称して、隣人に語りかける。彼は自己の原罪の物語を語り終えるに当たって、これまでのことは誰にでも当てはまる身の上話だった、今度はあなたがそれを、＜私＞と同じ物語を語る番ですよと聞き手に迫る。無邪気な聞き手は不正と欺瞞に満ちた人間の救済を夢見て元弁護士が開く私的法廷にそれと知らずに召喚されていたことになる。デカメロンの連鎖あるいは循環が物語の文法だとしても、原罪を背負うことによって転落を始める元弁護士の物語は、どこかに物語が発する起源があることを示唆する。起源とは語り手の誕生を促す。

第10章 起源と死

(死・喪の物語における模倣 犯罪の役割・供儀の物語あるいは物語の供儀・供儀から真の起源へ・＜家族小説＞あるいは無邪気な闇・死の物語(物語の死)から不死の物語(物語の不死)へ)

起源の物語は誕生よりも死を軸として展開される。フロイトは人類史と個人史のレベルにおいて死を軸として起源の物語を展開する。彼は文化の起源に人類最初の犯罪(息子による父殺し)を据え、家族の一員として人間が自我形成に歩み出す出発点にも同じ犯罪を据えて「家族小説」幻想を語る。しかし人類と個人に関する起源の物語を家族から切り離して一般化すれば、死は物語をその主題がどうあれ閉じるのではなく開く。とすれば物語は死の物語でなく喪の物語であることを本質とし、起源とする。そこから一切が生じる「創始的殺人」(ジラール)の物語を起源として派生した儀式あるいは物語は暴力による死を反復しているとするジラールは、福音書の受難の物語を読み解いて、そこに暴力を阻止する真の供儀の物語が隠されていると主張する。

イエスの供儀の物語をバプテスマのヨハネの暴力の物語と対にして読むジラールに倣って、福音書のヨハネの物語と対にして、現代のヨハネを名乗る元弁護士を主人公とする『転落』を読むと、私たちはこのヨハネがイエスの物語を死に至る物語としてではなく、死を出発点とする物語として解釈していることを知る。物語においては死あるいは殺人は物語世界の存在の起源となる。

死の物語は実は喪の物語であり、起源にある物語の中心は死ではなく喪である。二つの物語は攻防を繰り返し、死を物語の最後に置いたかと思うと最初に置く。『夢』という家族小説幻想の物語は孤児あるいは私生児としてのヒロインが親に背いて駆け落ちした罰として子を喪ったと考えて生きてきた養父母に育てられ、物語の最後に結婚式の最中に死ぬ物語である。ゆえに『夢』は幻想＝物語の最初にも最後にも確かに死はあるということを教える＜物語についての物語＞である。起源の物語あるいは物語の起源を想定しても死・喪を逃れることはできない。物語が死から始まり死で終わるとすれば、物語は終わることなく循環すると思えざるを得ないだろう。物語の起源はあってかつない。

第11章 不死の物語あるいは物語の不死

(死の物語と喪の物語の弁証法・物語あるいはメランコリー・メランコリーあるいはエクリチュール・エクリチュールあるいは物語・レクチュールあるいは物語の不死)

死の物語と喪の物語という措定は、死という事象が物語の語りのどの時点に置かれるかによって、またどちらが表層を占めるかによって決まる。しかし両者の関係は弁証法的に互いに影響を与え、変貌させ、入れ替わる。

単純過去形による過去の物語から現在形による現在の物語への展開点をなす『異邦人』が物語叙法に複合過去形を用いて、メランコリーを病む＜私＞の物語を展開する。その「白いエクリチュール」(バルト)は喪の物語叙法が複合過去形から現在形に移るにつれて、「流れるエクリチュール」(デュラス)となり、物語世界に死が居座るメランコリーの世界が現れる。死は訪れるものではなく、最初からあるものとなり、物語と語り、死と喪は溶解する。『モデラート・カンタービレ』はこの事態を「私は死んでいる」という不可能なディスクールに乗せる。「メランコリーのために憔悴している芸術家とは、彼に取り憑いて象徴活動を放棄するように仕向ける力にもっとも熱心に抗する者でもある」(クリステヴァ)ゆえに、メランコリーが物

語＝語りを支配するようになる。

そこに生じるのは物語という＜名づけえぬもの＞（ベケット）の世界である。ベケットの三部作において死が過去にも現在にも未来にも居座る物語世界の存在は語り続けるしかない。＜かれ・かつて・あそこ＞でないことは確かであったとしても、もはや＜わたし・いま・ここ＞という座標さえ同定できずにいる瀕死の者はエクリチュールの流れに身を委ねる。そこに物語と語りを、語られる者と語る者を切り離せないナルシスの世界が現れる。そこでは誰も『謎の男トマ』のように「窒息している自分を発見する」ことになる。

ナルシスの果てしないおしゃべりに終止符を打つには、ブランショのように終わりのない死の世界に『死刑宣告』をしなければならない。遺されてかつ常に臨終にある者にとって死を宣告し、死を停止し、死を捕捉するためにエクリチュールというメランコリックが住む「文学空間」あるいは「死の空間」に身を委ねるしかない。そこにも終わりがないとすれば、物語はナルシスの対話の中でいつまでも反復される。しかしエクリチュールの支配下にあっては、いわゆる物語は断片であり、残滓である。死の語りとは異なって、死のエクリチュールは切断し、齟齬をきたし、前言を翻し、行きつ戻りつしながらも流れる。

そのエクリチュールによって臨終や死の待機が問題ではなく、愛と死が支配するその深淵を作り出すのが今日の作家という「心的世界の冒険者」（クリステヴァ）であるとすれば、今日の読者もまた同様のレクチュールの冒険を強えられるだろう。もはや頼るべき整然とした物語Ⅱがないかぎり、再現可能な物語Ⅰもない読者もまた、死のエクリチュールの流れを、その流れがいつしか物語Ⅲに向かうことを祈りつつ泳ぐしかない。語り手の本質が聞き手に耳を傾けさせ、自他を分身化し、語りの後継者とするように誘惑することにほかならないとすれば、愛と死、死と喪のように、エクリチュールもまたレクチュールと対にならざるを得ない。始まりと終わりがなく＜名づけえぬもの＞の世界を、つまりは私たちがレクチュールのはてに行き着いた世界を物語とやはり呼ぶことにして論考を終える。

論文審査結果の要旨

本論文は、「既知の神話や伝説や物語」を絶えず呼び起こしつつ、様々な物語形式の伝統が培ってきた主題やテーマやモチーフを参照しながら、小説言語による物語において「死」、あるいは「喪」がどのように取り扱われているかを、特にフランス小説の世界を対象に考察し、小説あるいは物語とは何かを、現代的な視野をも取り込み、広範にわたる資料を駆使して明らかにしたものである。全編は11章から構成されている。

「第1章 物語と死」では、物語の、近代から現代にいたる歴史を、その内容の有為転変、起承転結を次第に平板化していく過程として捉え、さらに、20世紀後半においては、「死に至る物語」からしだいに「死に始まる物語」への変化が認められることに言及し、作家たちによる「愛と死の物語の解体」とともに、研究・批評家たちにおけるナラトロジーの名称の下での「物語分析の方法・視点の刷新」が始まったことを指摘する。こうしたことに鑑み、本論では、シークエンス、テーマを始めとする若干の概念を操作し、新たな概念化を試みる。物語テキストに接する者が、その読書行為の前中後に自ずと照らし合わせ、思い込みまとめ上げる仮装された「できごと」のレベルを物語Ⅰとし、物語テキストに書き込まれ、語や文の連鎖から成り

立つ「語られたこと」のレベルを物語Ⅱとし、読書によって分析総合し、テーマその他の特徴を抽出して得た結果を報告する際に自ずと取る姿を物語Ⅲとし、物語を新たな視点から三審級に区別し、すべてのテキストにおける物語性検証の試みに資する。「自然主義の小説でさえも物語ⅠとⅡが重なることが稀であるのは、語りの行為自体が取捨選択を根幹としている」からであり、「「できごと」の連鎖と比較してみれば、「語られたこと」の連鎖は欠落、空白から成る分節ということになるが、二層の比較によるずれの確認こそ解説に必要な操作で」、「それが、物語Ⅲを生みだして行く原動力になる」。こうしてここでは、『ボヴァリー夫人』をとりあげ、具体的分析の仕方を例示している点大いに示唆に富む。

「第2章 祝祭としての死」では、「供儀」という観点から死の物語を分析する。文学創造の営為を供儀に結び付けて考察したのはバタイユであるが、さらに同じくバタイユの「蕩尽」、交換のテーマに触発され、祝祭という主題を構成する道化、放蕩のテーマを挿入し、『ボヴァリー夫人』、『母』、『ナナ』、『夢』等の死・喪の物語を解説する。「死の物語世界の人物は、生を犠牲にする、夢を実現する、あるいは幻想を生きるために死を選ぶ」が、「こうした存在の死は、儀式のように定められ」ており、「道化のごとく日常の論理を拒否して放蕩を生き、途方もないエネルギーを消費して、ついには自己の肉体を祭壇に横たえる」のであり、こうした死が、深層の物語においては、「供儀の死」となることを結論づける。それと共に、「死によって物語は祭祀のごとく終わり」、「物語Ⅱは終焉を迎える」が、「死を供儀の死として提示する物語はもはや物語Ⅱではなく、物語Ⅲである」ことを明確にしている。

「第3章 死体の論理」では、現実世界における、葬儀、死体の埋葬に連なる儀式は、「この世から離れた」者たちの「忘却過程を公的な制度的もの」とするが、物語世界にあっては、「死者は死体を通して忘却にあらがい、まなざしを誘い」、これを媒介に「語りを」引き出す。そのことにより、死体が物語を生み出すという「物語の論理」が生じ、「遺された者は死体に語りかけられ、語りを強いられ」、その意味で「物語は死体の周囲に生まれる」ことを始めに指摘する。「死の物語とは死を追放する物語であり、喪の物語とは死が回帰する物語であるとするなら」、本章で「死体の論理という観点から分析する」小説テキストは、「喪の物語に比重がかけられた物語である」が、ここでは、前章に取り上げた作品のほか、とりわけ『テレーズ・ラカン』、『知られざる傑作』、『制作』、『死都ブリュージュ』、『マノン・レスコー』、『シャベール大佐』、『死のごとく強し』、『モーヌの大將』等を取り上げている。それらを例として詳細に論究し、「死体描写」において、また「遺品の保存」、あるいはその他何らかの「死者の回想行為」においてであれ、遺された者は、物語世界において、「不気味なもの」を体験し、こうした喪の世界において、タナトスに牽引され、生を脅かされ、「もう一つの死」に至る必然性を鮮明にしている。

「第4章 写真あるいは母の部屋」では、「不快なもの、怪物的なもの、驚嘆させるものをコードの媒介なしに提示する」とされる写真の本質的機能を注視し、親しい者の死後、特に、遺された者に「不気味なもの」を喚起する装置である写真をテーマとして、そこから始まる「喪の語り」、「その後」の物語を扱っている。取り上げた作品は、モディアーノの『酷い春』、バタイユの『眼球譚』、バルトの『明るい部屋』、デュラスの『愛人』、コクトーの『恐るべき子供たち』、プルーストの『失われた時を求めて』、モーパッサンの『ピエールとジャン』等多岐にわたる。とりわけ、『恐るべき子供たち』においては、隠されていた写真が取り出され、部屋に飾られることにより空間が満たされ、「まなざし」を介して「死との戯れ」を行なうと

き、「死の物語が動き出し」、部屋に飾られた写真こそが「死の儀式を主宰」するメドウサの「邪視」であり、写真と部屋が死・喪の物語の中で決定的な位置を占めることが論じられる。

『失われた時を求めて』では、特に「罪責感」のクローズアップが指摘され、彼方からの訪問者である「死者としての写真」が、遺された者の「罪責感」を喚起することにより、「喪の作業」を強いることが克明に描き出される。この章の最後で取り上げられる『ピエールとジャン』においては、いたって平凡な「できごと」とはうらはらに、「語られたこと」は、「親子の間の犯罪物語」であり、父の肖像である写真の「まなざし」により、幸運な「できごと」の連続する家族物語が一転させられ、遺された者たちが翻弄されるが、それが「記憶のパランプセスト作用」の起動による「喪の作業」の一例として論じられることは特記に値する。

「第5章 まなざしあるいは死の家族」では、「まなざし」が、「死の交換」であり、「物語の闘い」を担う様子に焦点が絞られる。まず『トリスタンとイゾー』を分析し、そこでの「まなざし」と家族の関係に注目し、結局、ここでは、「まなざし」が、家族に愛と死をもたらすことを結論付ける。次に『パルムの僧院』、『田園交響楽』を取り上げるが、「闇の中にいた者に光が訪れたときは死の危険に晒されるときである」という点では、両作品は、おなじ物語として解説できることに言及する。さらに、『異邦人』では、服喪の息子は、母の死を経験しながら、その死を認めず、また父の死を実感することがなかったが、殺人という犯罪を通して、愛と死のまなざしを習得し、このまなざしにより、母と父を理解し、処刑を待ちながら「真の生」を経験するにいたることを明らかにする。物語世界においては、喪のまなざしが、メドウサ的まなざしの作用の増幅を得て、罪責感の有無に関わらず、犯罪を、もう一つの死を殺人の結果として呼び寄せ、したがって、死の物語の後に続く喪の物語もまた、第二の死が襲う以上、死の物語と成ることを結論づける。

「第6章 死の都市あるいは語る部屋」では、まず犯罪を主題として設定し、喪の物語、死を抱えた者の犯罪物語が取り上げられる。『死都ブリュージュ』、『死のごとく強し』、『テレーズ・ラカン』、『夏の夜の一〇時半』、『ヴィオルヌの犯罪』等を取り上げ、その際、「身近な者を殺したあげく置かれる状況」をも喪として考え、「物語の喪は語りを促し」、死への欲望を露にすること、また、「来るべき死」のためには、「語ることこそ残されている」のであり、こうしてその後の事態を生きることになるが、さらにまた、語る行為を引き出すのは沈黙した死者のまなざしだとしても、それを体現するのは眼前にて耳傾ける者の「良き問い」であることにも言及している。

「第7章 喪の物語あるいは語る物語」では、「死と語り」の関係は犯罪物語に固有のものではなく、喪の物語自体が「語る物語」であるという視点に立ち、喪を語る者をまず二通りのタイプに分類する。つまり、物語外部にあり、時として物語内部に介入する「語り手」と、物語内部にあって語る者すなわち「語る人」の存在である。前章の「犯罪物語」で取り上げたのは、この「語る人」である。本章では、「私の語り」と、語られる対象の「彼（女）の語り」という二種類の「語り」を問題にする。『狭き門』では、「私」と「彼」が、喪に服することを避ける態度が自ずと露になり、その回想は奇妙な「喪の作業」、「空虚な喪」である、としているが、『マノン・レスコー』においても、「私」と「彼」の分析を通じて、「喪の作業は」無邪気な回想ではないとされる。しかも、『狭き門』に関連して、「自らの楽しみのため」であれ、一切の主観的修飾を加えずに語る「語り手」は、「物語のディスクール性格」、メタ・ディスクール性を併得ていることに言及し、「語る者は表層的には過去に重点を置く文を用いる」が、「現在

が過去に反撃するのは、ヌヴォ・ロマンに限らない」ことを示唆する。またその他、『時間割』、『消しゴム』等、さらには、『迷路の中で』を挙げ、「語りがその対象として過去を指定するだけでなく、さまざまな陥穽から現在を顕にするなら、死もまた過去のものではない」ことを、この三作品を引き合いに明確にしている。

「第8章 後日譚あるいは聞き手の物語」では、後日譚という視点を採用することにより、物語から独立した純粋な語りの場がありえないことを示し、後日譚という視点は語り手と聞き手の関わりを知る格好の場であり、物語世界の住民たちもまた語り、聞くことを主要な行為としていることをまず指摘する。主要な物語を「絵物語」、付録にあたる物語を「枠物語」として論旨を展開する。聞き手が語り手と交代するデカメロンの状況を分析すると、通説と異なり、物語発生の際の聞き手の重要性を語る絵の解釈は、一定の方向をあたえられ、枠は絵の飾りではないことを、明確にしている。『マノン・レスコー』そして『谷間の百合』を取り上げ、共に理想の恋人を喪うこの二作品において、枠物語と絵物語が相互に反映し合い、枠は絵を象嵌、反映し、物語の主題の提示、ないしは解釈を示すことを指摘する。さらに、『シャベール大佐』、『サラジヌ』、『ポールとヴィルジニー』、『椿姫』、『アタラ』、『ルネ』等、そして、『モデラート・カンタービレ』へと説き及んで、語り手と聞き手がやり取りするデカメロンの状況での聞き手の役割を注視する。『草』の場合、臨終を迎えている老婆に付き添う、自分の物語を語ることに夢中な義理の姪は、物語の中に象嵌されており、「語り手」の彼女は、見かけだけに過ぎず、本来聞き手であったこと、彼女のなすべきことは、遺された日々を待ちつづけ、聞きつづけることであり、それが彼女の「後日譚」であり、かつ「物語本体」である。しかし、「物語を延長して枠物語へ、さらに物語Ⅲへと物語Ⅱをはみ出していくとき、この聞く人を待つのは語ることであり」ことが示唆される。語る者と聞く者との交代は/連鎖は、絵物語から枠物語へ移行する際に起こるだけではなく、どの物語においても両者は役割を交代させながら「攻防」を繰り返して、この対峙は死の「物語全般」に見られる構図であると結論する。

「第9章 法廷物語あるいは語る者と聞く者」では、誰もが語る者となり、聞く者となる法廷物語を主題とする。これは、前章において、いわば、聞き手と語り手が同等の地位に引き上げられた上ではじめて指摘可能となるが、この両者の役割の交代、移行、受け渡しを、この章では、『シャベール大佐』、『修道女』、『テレーズ・ラカン』、そしてまた、『異邦人』について論じ、さらに、『ペスト』と『転落』を取り上げて分析・考察し、『ペスト』の読解が、『転落』に受け継がれるものと解する。「罪を犯し、死に関わる者たちが召還されて、集う部屋が法廷であるとすれば、そこで語り、聞かされる物語は後日譚」であり、「閉ざされた部屋で人は語るか聞くか以外の行動が許されないから、法廷物語は純粋な後日譚」であるとのテーゼをこうした作品分析によって、説得力をもって展開している。死の物語は、語り手と聞き手の間に生じるものとして見るかぎり、法廷の物語であり、物語を提示する語り手は聞き手を意識しながら法廷のやり取りに似た応酬を果てしなく行なうということができ、法廷物語の分析を通して物語全体の本質を明確にしているのが本章である。

「第10章 起源と死」では、死は、物語をその主題がどうであれ、閉じるのではなく開くものであり、物語は死の物語ではなく、喪の物語であることを本質とし、起源とすることを指摘し、イエスの供儀の物語をバプテスマのヨハネの暴力の物語と対にして読むジラールに倣い、福音書のヨハネの物語と対にして、現代のヨハネを名乗るジャン＝バチスト・クラマンズを主人公とする『転落』を解説する。そこでは、「喪に耽る」イエス像が鮮明となり、したがって、

福音書こそが、本論が主題としてきた死・喪の物語をいち早く展開していることを明らかにする。さらに、第2章ですでに論じたゾラの『夢』を、再び死・喪の物語の観点から考察し、ベルマン＝ノエルの解説への反省をふまえ、ゾラの物語からはみ出ないようにしながら物語Ⅲに移行するために、メランコリーの視点を導入し、「死の物語についての探索」を終え、『夢』は、幻想＝物語の最初にも最後にも死があることを教える「物語の物語」であり、死が終わりから始まりへと読者を回帰させ、回帰する物語が不死であることにより、「不死の物語あるいは物語の不死」について語ることの必然性を帰結する。

「第11章 不死の物語あるいは物語の不死」では、近代小説を通観し、「死の物語が繰り返し語られた後に特に1940年以降に喪の物語が登場し始めたという」表層的印象について、「二つの物語は多くの場合、拮抗し、葛藤を繰り返して現代に至り、死は末尾を飾るものでも冒頭を刻印するものでもなく、共時的に偏在するもの」であり、また、「起源には起源が先行」し、「起源と非起源が対峙」し、「起源はあって、かつ、ない」ことを指摘する。さらに、『異邦人』は物語叙法に複合過去形を用いて、メランコリーを病む「私」の物語を展開しているが、その「白いエクリチュール」は、喪の物語叙法が複合過去形から現在形に移るにつれ、「流れるエクリチュール」となり、物語世界に死が居座るメランコリーの世界が現れ、死は訪れるものではなく、最初からあるものとなり、物語と語り、死と喪は溶解することを、とりわけバルト、デュラスを引き合いに示す。しかし、このエクリチュールが完全に物語を排除するものではなく、「メランコリーとエクリチュールが、その親和性を放棄しないかぎり、メランコリーは、物語の尽きせぬ源泉、起源である」ことをもまた明確にしている。さらに、ベケットの『モロイ』、『マローヌは死ぬ』を取り上げ、そしてまた『名づけえぬもの』に言及する。死が過去にも現在にも未来にも居座る物語世界の存在は語りつづけるしかないが、「存在や事物に対する命名を基礎とした語りの行為と語りの主体のアイデンティティが失われたところからさえも物語は再開」され、そこで展開されるのは、「物語ではなく、かつ物語」であり、というのも、メランコリーの世界では、「私は語らないわけにいかない」のであって、物語に終わりはないのである。しかし、もはや「私」、「ここ」、「いま」という座標さえ同定できず、エクリチュールの流れに身を委ね、そこに物語と語りを、語られるものと語るものを切り離せないナルシスの世界が現れることを説き及ぶ。

エクリチュールの支配下にあっては、「物語は断片であり、その残滓」であり、エクリチュールは、「理論的言説の体裁で語るこのできない領域を捉えようとする装置」であり、そこでは、「死」は、もはや「かつての物語を生み出してきた語りが対象としうる死ではない」。死のエクリチュールは、いわば、切断し、齟齬を来し、前言を翻し、行きつ戻りつしながら流れるものであるとし、このエクリチュールにより、愛と死が支配する深淵をつくり出す今日、「人が作家と呼ぶ、心的領域の冒険者たち」は、今日の読者にもまた、それに対応するレクチュールの冒険を強いるわけで、本論のおわりで、その点をきわめて啓発的にまとめ上げている。エクリチュールとは、「物語をつくり上げるためにレクチュールを共同の不可欠の力として誘う力」であり、「物語についての物語、語りについて語る物語を提示する今日のテキストとは、物語Ⅲをむき出しにする装置あるいは物語Ⅲをレクチュールの助けを借りて生み出す装置」であり、そこでは読者は、「物語Ⅰという奈落の淵」に立ち、「絶えず不在を確認しつつ、物語Ⅱの審級からはじかれないようにしながら、レクチュールを続け、それがいつしか物語Ⅲへの道を辿ることを願う」ことになる結論付けている。

本論文は、以上のことから明らかなように、物語における「死」と「喪」を主題化し、物語分析の新たなきわめて生産的な視点を導入しつつ、近代から現代に至る、特にフランス文学の広範に亘る多数の作品資料を分析・解読することにより、きわめて説得力のある啓発的なしかも斬新な成果を挙げている。特に特記すべきは、その斬新な視点により、「語りの行為と語りの主体のアイデンティティが失われたところ」から語られる「物語」にまで説き及び、現代文学研究にもまた、大きな指針を与えていることである。この点でも、この浩瀚な研究成果は、フランス文学の領域は言うに及ばず、広く「物語」研究一般をも裨益するところ大であると判断される。

よって、本論文の提出者は、博士（文学）の学位を授与されるに十分な資格を有するものと認められる。